

KSENIA DUBIEL

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

e-mail: ksenia.panas@wp.pl

Niektóre odmiany wiersza wolnego w poezji futurystycznej (na wybranych przykładach liryki Wielimira Chlebnikowa i Mychajła Semenki)

Abstract

Some Variants of the Free Verse in Futuristic Poetry (Based on the Selected Examples of Velimir Khlebnikov and Mykhayl Semenko's Lyrics)

The concept of free verse is extremely difficult to define. Therefore, its modernist variety is very ambiguous. The feature that characterizes all, not just futuristic variants of free verse, is the great influence of the semantics on the form of line. The structure of the verse is determined by emotional reasons, not rigid metrical framework. Futuristic free verse in this respect constitutes the rich research material and is a particularly good example confirming what has been said above. In this paper we will analyze such variants of futuristic *vers libre* as free verse built according to the principle of cubist forms assembly, free sentence verse (non-numeric syntax) and polymetric line. The selected works of representatives of the Russian and Ukrainian Futurism – Velimir Khlebnikov and Mykhayl Semenko, will serve as an example of these metric patterns.

Keywords: free verse, polymetry, micropolymetry, Russian and Ukrainian futurism, Velimir Khlebnikov, Mykhayl Semenko.

Precyzyjne zdefiniowanie pojęcia wiersza wolnego wbrew pozorom jest zadaniem niezwykle trudnym. Sam termin, tak chętnie i często używany, jest dość nieprecyzyjny, zwłaszcza jeśli rozpatruje się go w kategoriach poezji awangardowej pierwszego ćwierćwiecza XX wieku. W terminie tym bowiem mieszczą się różne modele wiersza – te charakterystyczne zarówno dla poezji romantycznej, jak i najnowszej. Za wspólną cechę wszystkich odmian wiersza wolnego można uznać bezrozmiarowość, nienumeryczność¹: „z reguły nie poddają się one [odmiany wiersza wolnego] rygorom rachunku sylab, stóp lub zestrojów akcentowych. Specyfikę wiersza wolnego wyznaczają inne, bardziej zróżnicowane regu-

¹ B. Chrzęstowska, S. Wyslouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987, s. 212.

ły [...]”². Jednak cechą, która rzeczywiście i trwale spaja wszelkie rodzaje *vers libre*, jest bez wątpienia szczególne nasycenie semantyką owych, jak mogłoby się wydawać, nieobecnych struktur metrycznych. Dlatego też, powtarzając za autorami *Poetyki stosowanej*, można stwierdzić, że „w przeciwieństwie do dawnych rozmiarów wierszowych budowanych według konwencjonalnych wzorców, które decydowały o wypełnieniu odcinka-wersu, w wierszu wolnym decydują o tym względy emocjonalne lub retoryczne, toteż wzrasta znakowa wartość struktury wersyfikacyjnej”³. Wydaje się, że to właśnie ten fakt w tak szczególny sposób pobudzał futurystów do aktywnego wykorzystania wiersza wolnego.

Precyzyjne określenie wiersza wolnego utrudnia również fakt, że rozluźnienie rygorów metrycznych w liryce nie jest zjawiskiem nowym. Można je bowiem zauważyć już u romantyków. Z kolei swobodna konstrukcja rytmiczna, która znacznie bardziej przypominać będzie eksperymenty futurystów, rozpowszechnia się dopiero na przełomie XIX i XX wieku i zyskuje miano modernistycznego wiersza wolnego⁴. Zasadnicza różnica pomiędzy „klasycznym” nieregularnym wierszem sylabotonicznym a modernistycznym wierszem wolnym jest następująca: „W wierszu nieregularnym występują jedynie przekształcenia jednego z przewidywalnych elementów wzorca rytmicznego, jak np. ilości sylab, stóp, zestrojów akcentowych, lub zmian rodzajów stóp. Antyschematyzm objawia się przeto wewnątrz systemu wersyfikacyjnego”⁵. Jeśli jednak chodzi o modernistyczny wiersz wolny, to przestaje on już być jedynie zakłóceniem porządku sylabotonicznego poprzez kontaminację miar, ale stoi w opozycji wobec systemu numerycznego⁶. Staje się więc poniekąd oczywiste, iż rozpoznanie właściwego modernistycznego wiersza wolnego może przysporzyć wiele trudności. Warunkiem rozpoznawalności takiego wiersza jest „istnienie w świadomości czytelnika mocno utrwalonych tych wzorców rytmicznych, które ulegają przemianom, gdyż o wiele dalej posunięte ich naruszenie niż w nieregularnym wierszu sylabotonicznym powoduje zmianę konstant rytmicznych [...]”⁷. Ponadto, jak już wcześniej zostało zaznaczone, w wolnym wierszu modernistycznym wszelkie przemiany wzorców rytmicznych powinny mieć swoje uzasadnienie semantyczne⁸.

Swego rodzaju podstawę analizy tego rodzaju wiersza powinny stanowić próba jego teoretycznego rozgraniczenia w związku z wielością funkcjonujących odmian. W danej pracy między innymi uwzględniona zostanie koncepcja Marii Dłuskiej, która wśród wierszy wolnych wyodrębnia nienumeryczny, składniowy wiersz zdaniowy oraz nienumeryczny składniowy wiersz emocjonalny⁹.

W konwencję XX-wiecznego wiersza wolnego, jak już zostało wspomniane, bez wątpienia wpisuje się wiersz futurystyczny, który rozszerza zasady zmien-

² Ibid.

³ Ibid., s. 216.

⁴ E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1978, s. 508.

⁵ Ibid., s. 509.

⁶ Zob. *ibid.*

⁷ Ibid., s. 509.

⁸ Zob. *ibid.*

⁹ Zob. B. Chrzastowska, S. Wyslouch, *op. cit.*, s. 216.

ności toku stopowego na swobodne przechodzenie z jednego systemu na drugi¹⁰. Jeżeli zaś chodzi o rosyjski wiersz futurystyczny, zwłaszcza o jego kubo-futurystyczną odmianę, to kształt konstrukcji rytmicznej należy tu wyprowadzać głównie z założeń teoretycznych samych futurystów. Jako podstawa ku temu może posłużyć już sama koncepcja języka pozarozumowego, tak chętnie rozwijana przez poetów futurystów z różnych środowisk (w Rosji oraz w pewnym stopniu na Ukrainie). Sposób kształtowania neologizmu przy wykorzystaniu elementów *zaumi*¹¹ zakłada swobodne łączenie oddzielnych, znaczących morfemów, co może przypominać technikę kolażu. Motywacją dla takich połączeń morfemowych była z jednej strony intuicja, a więc subiektywne odczucia dotyczące semantycznych właściwości spółgłosek i samogłosek, z drugiej zaś – solidnie ugruntowane podłoże teoretyczne. Tak szczególna organizacja tekstu pozostawiła również trwały ślad w warstwie rytmicznej utworu, która staje się fragmentaryczna i niejednorodna. A zatem droga futurystów do uzyskania tak wyjątkowego kształtu wiersza ma dwa kierunki: z jednej strony jest oparta na intuicyjnych, chaotycznych zestawieniach, z drugiej zaś zakłada misterne, kolażowe połączenia wielu miar wierszowych, poczynając od tych najprostszych, czysto toniczych, a kończąc na złożonych układach sylabotonicznych czy rzadziej – sylabicznych.

Można więc podejrzewać, że swoboda przestrzeni rytmicznej futurystycznego wiersza wolnego jest wtórna, a nie naturalna, pierwotna, podobnie zresztą jak w kubizmie. Perspektywa kubistyczna bowiem wygląda następująco: oglądany przedmiot czy przeżywane doświadczenie rozkładane jest na elementy pierwsze, które później ponownie zestawiane są w dowolne kombinacje, co pozwala ukazać przedmiot z wielu stron równocześnie. Jest to zatem rezygnacja z realistycznej przestrzeni imitującej głębię na rzecz przestrzeni skonstruowanej¹².

Przykładem futurystycznego wiersza wolnego, który został ukształtowany zgodnie z zasadą kubistycznego montażu formy jest wiersz ukraińskiego futurysty Mychajła Semenki, zatytułowany *Autorportret*:

ХАЙЛЬ СЕМЕ НКОМИ
ИХАЙЛЬ КОХАЙЛЬ АЛЬСЕ КОМИХ
ИХАЙ МЕСЕН МИХСЕ ОХАЙ
МХ ЙЛЬ КМС МНК МИХ МИХ
СЕМЕНКО ЕНКО НКО МИХАЙЛЬ
СЕМЕНКО МИХ МИХАЙЛЬСЕ МЕНКО
О СЕМЕНКО МИХАЙЛЬ!
О, МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО!¹³

Jeśli chodzi o ukształtowanie rytmiczne, to na pierwszy plan wysuwa się w tym przypadku nie tyle złamanie systemu sylabotonicznego, którego szczątkowe elementy z łatwością można tu odnaleźć, ile raczej fakt, że *Autorportret* Semenki stanowi jedno wielkie, rozłożone na osiem wersów powtórzenie, para-

¹⁰ Zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, op. cit., s. 514.

¹¹ Ros. заумь – język pozarozumowy.

¹² Zob. Z. Jarosiński, *Postacie poezji*, Warszawa 1985, s. 58.

¹³ М. Семенко, Автопортрет [w:] А. Біла (red.), *Михайль Семенко. Вибрані твори*, Київ 2010, s. 35.

lelizm dźwiękowy, z licznymi inwersjami, aliteracjami, dość niespójnymi anaforami i epiforami. Wszystkim tym zabiegom poddane zostały tylko dwa słowa: Михайль Семенко. Pojawiają się one pod różnymi postaciami, łączą się z sobą i przeplatają, a z ich części tworzone są neologizmy. Już na tym poziomie wyrażnie widać inspiracje kubizmem, polegające na rozczłonkowaniu i ponownym, wtórnym zastawianiu elementów formy. Poszukując w utworze cech wiersza wolnego, należy zwrócić uwagę na elementy metryczności, których przełamanie nadaje utworowi specyficzną formę rytmiczną. Otóż metrum w wierszu jest zaskakująco łatwe do odczytania. Wszystko to dzięki składni (oczywiście składni stworzonej zgodnie z regułami danego tekstu, a nie normatywnej), która pozwala odczytać wyrażnie dominujące metrum jambiczne w wersach drugim i trzecim oraz piątym i szóstym. Pierwszy wers to trochej z kataleksą, a dwa ostatnie to również trocheje, tym razem połączone z daktylem. Najciekawszy jest jednak czwarty wers, składający się aż z czterech neologizmów, które nie zawierają ani jednej samogłoski. Taki zabieg wywołuje wrażenie pauzy, przerwania metrum, ponieważ uniemożliwia ustalenie miejsca padania akcentu. Wszystkie te zabiegi rytmizujące nie są pozbawione nacechowania semantycznego. Zwłaszcza ów czwarty, zbudowany na materiale pauzy wers, stanowi swojego rodzaju kulminację napięcia metrycznego. Oprócz tego, dzięki zabiegom rytmizującym, wyrażnie można dostrzec w utworze cechy obrazu kubistycznego, o zaokrąglonych krawędziach, gęstych barwach i nienaturalnych kształtach. Rozpatrując *Autoportret* Semenki w kategoriach wiersza wolnego, nie sposób nie zauważyć silnego związku formy z treścią utworu. To właśnie dzięki formie odbiorca jest w stanie dostrzec swego rodzaju hipertemat zawarty w tytule tekstu, a więc przestrzenność portretu.

Kolejny przykład wiersza wolnego – tym razem, zgodnie z typologią Marii Dłuskiej, wiersza zdaniowego (nienumerycznego składniowego) – to utwór Wierlimira Chlebnikowa *Сон – то сосед снега весной...*:

Сон – то сосед снега весной,
То левое непрочное правительство в какой-то думе.
Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву.
Мера то полна овса, то волхвует словом¹⁴.

Sen już to sąsiad śniegu wiosną,
To znów chwiejny lewicowy rząd w jakiejś dumie.
Kosa to zdobi głowę spadając na ramiona, to kosi trawę.
Miara pełna owsa, to znów guśli słowem¹⁵.

Dany tetrastych jest przykładem wiersza zdaniowego. W utworze takim „rozczłonkowanie na wersy pokrywa się z frazowaniem intonacyjnym poprawnej syntaktycznie prozy”¹⁶. Efektem jest znacząca spójność i przewidywalność intonacji, co zbliża taki utwór do prozy¹⁷. Trzeba jednak pamiętać, że XX-wieczny wiersz

¹⁴ В. Хлебников, *Сон – то сосед снега весной...* [w:] М. Поляков (red.), *Велимир Хлебников. Творения*, Москва 1986, s. 76.

¹⁵ W. Chlebnikow, *Sen to już sąsiad śniegu wiosną...* [w:] A. Pomorski (red.), *Wielimir Chlebnikow. Poezje wybrane*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1982, s. 30.

¹⁶ B. Chrzastowska, S. Wyślouch, op. cit., s. 217.

¹⁷ Zob. *ibid.*

zdaniowy ma za sobą niezwykle bogatą tradycję systemów numerycznych, które często wpływają na jego kształt. Stąd też bierze się zjawisko tak zwanego cytowania rytmicznego, a mianowicie obecności w wolnym wierszu zdaniowym szczątkowych elementów sylabicznych, sylabotonicznych i tonicznych¹⁸. Przykładem cytowania rytmicznego może być również przytoczony wyżej czterowiersz. Na pierwszy rzut oka o metryczności nie może tu być mowy, jednak jeśli przyjrzeć się pierwszemu wersowi, można zauważyć wyczuwalny w nim układ numeryczny, a mianowicie sylabotoniczne reminiscencje, polegające na naprzemiennym użyciu trocheju i jambu (–U|U–|–U|U–). Ostatni wers również nie jest metrycznie obojętny. Jeśli wziąć pod uwagę na wpół akcentowaną trzecią i ósmą sylabę, to można dopatrzyć się tu układu trocheicznego ze średniówką po siódmej sylabie, poprzedzonej kataleksą (–U|(-)U|–U|–||(-)U|–U|–U).

Specyficzny układ rytmiczny tego wiersza dość wyraźnie łączy się z jego semantyką. Każda zamknięta całość składniowa skupia się na zestawieniu form homonimicznych oraz metaforycznym przedstawieniu różnic pomiędzy nimi. Pierwsza struktura składniowa zostaje rozbita na dwa wersy, co może świadczyć o chęci szczególnego wyeksponowania zawartej w niej metaforycznej homonimizacji. W pierwszym wersie „sen” zestawiony jest z wiosennym śniegiem. Obraz ten łatwo rozszyfrować dzięki autorskim przypisom do utworu. Chodzi tu bowiem o zioło zwane „сон-трава”¹⁹. W słowniku Dala pod hasłem „sen” można odnaleźć wzmiankę o roślinie zwanej *Pulsatilla patens*²⁰, której okres kwitnienia przypada na marzec. Metaforyczne sąsiedztwo ze śniegiem nabiera tu więc realnego kształtu. Znacznie bardziej skomplikowana metafora zawarta jest w kolejnym wersie, gdzie sen zestawia się z lewicową władzą. Podejmując próbę jej deszyfracji, można sięgnąć do biografii autora. Choć wiersz jest datowany na rok 1912, to za najistotniejsze w rozumieniu danego obrazu metaforycznego można uważać wypadki z roku 1905. Klęska Rosji w wojnie japońskiej oraz burzliwa rewolucja 1905 roku „zrodziły utopię Chlebnikowa i zdecydowały, że utopijna «przyszłość» miała się stać domeną syntezy sztuki i rewolucji, utożsamiania lewicy politycznej z awangardą artystyczną, z «będzianami», jak Chlebnikow nazywał swoich estetycznych współwyznawców w latach futuryzmu”²¹. Dlatego też niestabilność owego lewicowego rządu przypomina jego chwiejne odbicie w marzeniu sennym, we śnie o wolności i jedności, w duchu Chlebnikowa rozumianych globalnie, jako złamanie wszelkich granic dzielących ludzkość. Trzeci wers na podstawowym poziomie semantycznym raczej nie sprawia problemów interpretacyjnych, natomiast czwarty, o ile w pierwszej swej części jest dość klarowny, o tyle w drugiej przysparza wiele trudności. Dlaczego bowiem miara „guśli słowem”? Po pierwsze klucza do rozszyfrowania tej metafory można znów szukać w słowniku Dala, w którym przywołany zostaje zawierający temat мep- czasownik меpeкать. Oznacza on „myśleć, wymyślać, domyślać się”, ale też „bredzić”, „majaczyć”, „przy-

¹⁸ Zob. ibid, s. 218–219.

¹⁹ Zob. М. Поляков (red.), *Велимир Хлебников. Творения*, op. cit., s. 663.

²⁰ Zob. <http://slovardalja.net/word.php?wordid=38505> (dostęp: 07.05.2016).

²¹ A. Pomorski, *Welimir Chlebnikow. Poezje wybrane*, op. cit., s. 112.

widzieć się”²². Być może jest to pewne odwołanie do pozarozumowości języka futurystycznej metafory. Bardziej trafny wydaje się być jednak inny trop. W 1916 roku Chlebnikow pisze swoje dzieło, poświęcone badaniom nad aspektem czasu, które jest zatytułowane *Время мера мира*. Michaela Böhmig w swoim artykule *Время в пространстве: Хлебников и “философия гиперпространства”*, określa tę pracę jako próbę analizy losów człowieka i biegu historii na podstawie konstant czasowych²³. Czas w koncepcji Chlebnikowa, podążając za tokiem rozumowania Böhmig, można określać dwojako: z jednej strony jest on rozumiany jako fala, cykliczne, rytmiczne powtórzenie pewnych wydarzeń. Z drugiej zaś, co ważne, czas można rozumieć jako swego rodzaju nową, nieznaną przestrzeń. Pojęcia czasu i przestrzeni w koncepcji poety ściśle łączą się z sobą, a spośród czynników wpływających na ich kształt w poezji Chlebnikowa należy wyróżnić charakterystyczny dla bajek magicznych czas „przestrzenno-jakościowy”²⁴. Jeśli zatem „miarę”, która pojawia się w analizowanym wierszu, rozpatrywać w kategoriach globalnych, a więc jako miarę świata, to wówczas jej odpowiednikiem byłby czas, zawierający się właśnie w baśniowym, magicznym słowie guślarza. Można zatem podejrzewać, że kluczem do rozszyfrowania owej metafory jest „słowo”, w którym zawiera się czas – miara świata. Taka interpretacja pokrywa się również z faktem szczególnej afirmacji słowa jako takiego przez Chlebnikowa, wyrażonej w wielu jego pracach teoretycznych.

Jednak wszystko to, co do tej pory zostało powiedziane, odnosi się jedynie do normatywnej, najbardziej powierzchownej warstwy semantycznej. Prawdziwe pokłady znaczeniowe kryją się tu na poziomach głębszych, włączając rytm, kształtowany przez charakterystyczne dla Chlebnikowa powtórzenia i aliteracje. Dzięki podobieństwu na tych właśnie, ukrytych poziomach można spróbować odnaleźć wspólny mianownik owego nietypowego zestawienia homonimów. Analizowany utwór składa się z czterech wersów. Jeśli chodzi o warstwę brzmieniowo-rytmiczną, to poszczególne wersy korespondują z sobą. Po pierwsze, pierwszy i trzeci wers mają jedną wspólną cechę, która, w świetle chlebnikowskich, eksperymentów zbliża je również pod kontem semantyki. Mianowicie chodzi tu o pięciokrotne powtórzenie rosyjskiej spółgłoski „c” [„s”]. Już Roman Jakobson w artykule *Из мелких вещей Велимира Хлебникова* zwracał uwagę na charakterystyczne dla języka pozarozumowego pięciokrotne powtórzenia, i to zarówno rytmiczne, jak i gramatyczne czy leksykalne²⁵. W tym przypadku owo powtórzenie można łączyć również ze znaczeniem spółgłosek, które Chlebnikow opisuje w artykule *Художники мира!*. I choć praca ta powstała w 1919 roku, a więc siedem lat po analizowanym wierszu, to biorąc pod uwagę fakt, że sztandarowy przykład pozarozumowego alfabetu, a więc wiersz *Бобэоби*, został napi-

²² Zob. <http://slovardalja.net/word.php?wordid=15683> (dostęp: 07.05.2016).

²³ Zob. М. Бёмиг, *Время в пространстве: Хлебников и “философия гиперпространства”* [w:] Р. Дуганов (red.), *Вестник Общества Велимира Хлебникова*, Москва 1996, s. 179–194 (http://www.ka2.ru/nauka/bemig_1.html, dostęp: 07.05.2016).

²⁴ Zob. *ibid.*

²⁵ Р. Якобсон, *Из мелких вещей Велимира Хлебникова* [w:] М. Гаспаров (red.), *Работы по поэтике*, Москва 1987, s. 319.

sany już w latach 1908–1909, w 1912 powstaje artykuł Chlebnikowa *Учитель и ученик*, w którym po raz pierwszy wyłożona zostaje teoria językowa dotycząca tak zwanej wewnętrznej deklinacji słowa, a rok później Chlebnikow wspólnie z Aleksiejem Kruczonym i innymi przedstawicielami awangardy pisze deklarację *Слово как таковое* i *Буква как таковая*, w których zebrano informacje z ustnych wystąpień autorów, szczególnie Chlebnikowa²⁶, dotyczących języka pozarozumowego, można ten trop interpretacyjny uważać za całkowicie uzasadniony. Pozarozumowe znaczenie spółgłoski „с” [„s”] oscyluje wokół pojęcia statyki i nieruchomości pewnego punktu, ale też wokół motywu początku, narodzin swojego ruchu.

Chlebnikow spółgłoskę tę opisuje następująco: „[...] С [S] значит неподвижную точку, служащую исходной точкой движения многих других точек, начинающих в ней свой путь”²⁷. Szczególne znaczenie ma więc pojawienie się tej głoski na początku utworu, i to nie tylko z powodu Chlebnikowskiej teorii o doniosłej roli pierwszej spółgłoski w słowie, która wskazuje mu kierunek semantyczny²⁸, ale również w kontekście nadania utworowi pewnego kierunku rytmicznego. Dzięki temu możemy mówić o spokojnym, statycznym obrazie, który utrzymuje się nie tylko w pierwszym, ale też w trzecim wersie. Trzeci wers, pomimo korespondującego pięciokrotnego powtórzenia spółgłoski „с” [„s”], zaczyna się inną, równie znaczącą w kontekście alfabetu pozarozumowego spółgłoską „к”. Co ważne, także i ona, nadając kierunek znaczeniowy homonimicznej układance, zgodnie z Chlebnikowską interpretacją nadaje obrazowi cech statyki. Otóż „к” według poety oznacza „отсутствие движения, покой сети n точек, сохранение ими взаимного положения; конец движения”²⁹. W ten sposób, chwiejny (metaforycznie podkreślony obrazem niestabilnego rządu) rytm, którego początek daje inicjalne „с” [„s”], znajduje swój koniec w trzecim wersie, zinstrumentowanym spółgłoską „к”. Dynamika natomiast, która wyczuwalna jest już na poziomie wcześniej opisanego metrum sylabotonicznego, pojawia się dopiero w wersie czwartym, którego znaczenie kształtuje początkowa spółgłoska „м”. Zgodnie z definicją Chlebnikowa oznacza ona „распад некоторой величины на бесконечно малые [...] части, равные в целом первой величине”³⁰. To w dynamicznym obrazie ostatniego wersu zawiera się myśl przewodnia całego utworu. Chodzi tu bowiem prawdopodobnie o skondensowanie zestawień, które na przestrzeni wiersza były rozrzucone w wielu wersach i mogły pozostać niezauważone. Każdy z homonimów jest określony za pomocą niezwykle podobnie brzmiących słów: pierwszy wers zawiera podobieństwo na przestrzeni każdej z zestawianych części: „снега весной” i „непрочное правительство”. Oba zestawienia powtarzają kolejno zbitki „сн” i „п”. W trzecim wersie podobieństwo brzmieniowe jest już bardziej wyczuwalne, gdyż zajmuje mniejszą przestrzeń tekstu – chodzi tu

²⁶ Zob. В. Терёхина, А. Зименков, *Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания*, Москва 1999, s. 445.

²⁷ В. Хлебников, *Художники мира!* [w:] Велимир Хлебников. *Творения...*, s. 622.

²⁸ Zob. В. Хлебников, *Наша основа* [w:] Велимир Хлебников. *Творения...*, s. 628.

²⁹ В. Хлебников, *Художники мира!* [w:] Велимир Хлебников. *Творения...*, s. 622.

³⁰ Ibid., s. 621.

o rzeczowniki „темя” i „трава”, gdzie dominuje spółgłoska *t*, przy czym zarówno *m*, jak i *p* należą do spółgłosek sonornych, co dodatkowo zbliża oba leksemy. Najbardziej dynamiczne wydaje się jednak zestawienie w ostatnim wersie, łączące wyrażenia „полна овса” i „волхует словом”. Powtarzają się tu i korespondują ze sobą sylaby „пол” – „вол” oraz zbitki „овс” – „слов”. Można więc mówić tu o swojego rodzaju kondensacji tendencji, które przejawiały się na przestrzeni całego utworu. Jeśli zaś chodzi o dynamikę, to jej wzrost widoczny jest również na poziomie metrum – zaraz po średniówce występuje tu sylaba półakcentowana, co, jak twierdził wybitny znawca semantyki miar wierszowych Andriej Biełyj, jest wyraźnym sygnałem ku przyspieszeniu³¹.

Podsumowując, należy zaznaczyć, że wiersz wolny zakłada swojego rodzaju nieobecność uporządkowanego metrum. Jednak fakt ten sprawia, że uwypuklone zostają regularności w innych warstwach tekstu:

Czytelnik wiersza wolnego w stopniu bez porównania większym niż czytelnik wiersza sylabicznego czy sylabotonicznego nastawiony [jest] na śledzenie związków między słowami i obrazami poetyckimi. Ich subtelne powiązania, paralelizmy czy kontrasty, które w innych systemach wierszowania przytłumione [są] przez jednostajny rytm, tutaj występują na plan pierwszy, kierując jakby przebiegiem wypowiedzi poetyckiej³².

I pomimo tego, że niezwykle trafnym uzasadnieniem powyższego stwierdzenia są zarówno przytoczone już wiersze nienumeryczne składniowe, jak i składniowe, to w poezji modernistycznej, a zwłaszcza futurystycznej, wyróżnić można jeszcze jeden, niezwykle interesujący sposób kształtowania rytmu, który podobnie jak klasyczny wiersz wolny uwypukla inne niż metrum zasady kształtowania tekstu. Chodzi tu o szczególną odmianę polimetrii, tak zwaną mikropolimetrię, którą Michaił Gasparow charakteryzuje jako nagromadzenie wielu różnych stóp metrycznych, przy niemotywowanej zmianie metrum na krótkich odcinkach tekstu³³. Skutkiem takiego zabiegu jest zakłócenie rytmiki, co wywoływało „moment zawiedzionego oczekiwania”. Podobne zakłócenia w swej idei nie są zabiegiem nowym, służą one bowiem urozmaiceniu rytmu wiersza, a ich klasyczną funkcję można określić poprzez ustalenie pozycji zakłóceń rytmicznych na tle konstant wiersza³⁴. Można by je było wówczas nazwać logaedami. Mikropolimetria natomiast jest zjawiskiem zgoła odmiennym i charakteryzuje się brakiem owych konstant, sprawia więc, że budowa tekstu staje się zupełnie nieprzewidywalna, a jego interpretacja nabiera cech narastającej trwogi, w której zanurzona jest cała sytuacja liryczna. Zjawisko mikropolimetrii najpełniej rozwinęło się w twórczości właśnie Wielimira Chlebnikowa, który swobodnie kontaminuje różne miary wierszowe, przeplatając z sobą nie tylko systemy numeryczne, ale i elementy wiersza tonicznego. Tak rozumianą mikropolimetrię Chlebnikowa można porównać więc do swoistego wiersza wolnego.

³¹ Zob. А. Белый, *Лирика и эксперимент* [w:] В. Шуккин (red.), *Русская наука о литературе* 1856–1917, Kraków 1992, s. 201.

³² H. Zaworska, *Antologia polskiego futuryzmu*, Wrocław 1978, s. XII.

³³ Zob. М. Гаспаров, *Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях*, Москва 1993, s. 128.

³⁴ Zob. B. Chrzastowska, S. Wysłouch, op. cit., s. 174.

Pogląd M. Gasparowa, według Kiriłła Korczagina, został później rozszerzony i skonkretyzowany poprzez podział korpusu tekstów Chlebnikowa według kategorii metrycznych na „ułamkowe” („дробные”), czyli mikropolimetryczne, i „płynne” („плавные”), a więc takie, w których dominuje dolnik³⁵ i inne układy toniczne. Gasparow obie grupy rozdzielał na podstawie rymu – w pierwszym przypadku tekst łatwo dzielił się na rymowane strofoidy (cztero- lub dwuwersy), w drugim zaś – rym był bardziej egzotyczny i tekst nie dzielił się łatwo, o ile podział w ogóle był możliwy³⁶. Wynika z tego, że mikropolimetria staje się zjawiskiem, które odnieść można jedynie do systemów sylabotonicznych. Podobnej kategorii podziału dotrzymuje się sam Korczagin, nie przyjmując jednak rymu za główne kryterium. Badacz precyzuje zatem niezwykle struktury chlebnikowskiej metryki w następujący sposób: podczas analizy klasycznego zjawiska polimetrii, które przejawia się w różnorodnej metryce na dużej przestrzeni tekstu, zaczynając od strofy, wyróżniona zostaje kontaminacja miar na materiale większym niż wers, ale mniejszym niż zespół strof. Jest to etap przejściowy, zwany właśnie mikropolimetria³⁷. U Chlebnikowa jest to zjawisko najczęstsze i objawia się w czterowersowych utworach, pisanych różnymi metrami. Natomiast dzieląc tekst jeszcze bardziej – uzyskać można tak zwane systemy heterometryczne („гетерометрические системы”). Są to konstrukcje najbardziej skomplikowane, które Korczagin określa następująco:

Строки такого (гетерометрического) текста несоизмеримы друг с другом, или, другими словами, не вступают друг с другом в парадигматические отношения. Вместо этого строки некоторого одного метра внутри гетерометрического текста вступают в парадигматическую связь со всеми строками этого же метра, когда-либо написанными³⁸.

Pomimo przerwania swoistego paradygmatu miar, o którym mowa wyżej, heterometrię charakteryzuje jednak sylabotonizm. W twórczości Chlebnikowa istnieje z kolei wiele przykładów przeplatania się nie tylko stóp sylabotonicznych, ale też elementów innych systemów metrycznych, a więc sylabicznych, a szczególnie tonicznych. Fakt ten oczywiście zauważa również Korczagin, w związku z czym przywołuje badania Jurija Orlickiego, który rozszerzając pojęcie heterometrii, wprowadza definicję heteromorfii, czyli takiej odmiany heterometrii, w której wszystkie parametry wiersza zostają zachwiane, a więc mieszają się układy metryczne, a także trudne do zlokalizowania stają się strofoidy i rymy³⁹. Sam autor niezwykle trafnie spostrzega jednak, że całkowite wyabstrahowanie świadomie zestawionych elementów toniki i sylabotoniki w obrębie jednego

³⁵ Odmiana wiersza tonicznego, zakładająca równą liczbą akcentów w wersach przy dowolnej liczbie sylab w każdym z nich, przy czym interwał sylab nieakcentowanych pomiędzy ictusami (akcentami) nie powinien przekraczać dwóch sylab.

³⁶ Zob. K. Корчагин, *Гетерометрия и полиметрия Велимира Хлебникова* [w:] Н.А. Фатеева (red.), *Язык как медиатор между знанием и искусством. Сборник докладов Международного научного семинара*, Москва 2009, s. 147.

³⁷ Zob. *ibid.*

³⁸ *Ibid.*, s. 148.

³⁹ Zob. *ibid.*, s. 149.

wiersza jest w zasadzie niemożliwe, ponieważ oba systemy można zlokalizować jedynie w odniesieniu do siebie samych. Jamb stanie się jambem jedynie na tle innych stóp numerycznych, a dolnik będzie można zauważyć tylko wtedy, gdy poprzedzać go będzie wers z taką samą liczbą akcentów i podobną przestrzenią międzyakcentową. Oczywiście jest również, że metrum toniczne może zawierać w sobie elementy sylabotoniki, jako mieszczące się w nim formy rytmiczne⁴⁰. To wszystko dowodzi, iż oba systemy w naturalny sposób łączą się z sobą i nie należy doszukiwać się w tych połączeniach wyraźnie zaznaczonych, umyślnie przez poetę zarysowanych granic. Wniosek ten wyraźnie przeczy tendencji do kubitstycznego łączenia miar przez futurystów, dlatego też wydaje się, że w przypadku mikropolimetrii i heterometrii takich motywów szukać nie należy.

Powyższy wywód sprowadzić należałoby zatem do stwierdzenia, że rozpatrywana tu mikropolimetria stanowi, na równi z heterometrią, jeden ze sposobów kształtowania metrum u Chlebnikowa. Pierwsza z konstrukcji odnosi się do dłuższych niż wers, lecz krótszych niż zespół strof odcinków tekstów, druga zaś może przejawiać się już na poziomie wersu, jednak obie, poprzez rytmiczną różnorodność, w naturalny sposób łączą w sobie nieregularne zestawienia metrów sylabotonicznych z wtrąceniami tonicznymi.

Przykładem chlebnikowskiej mikropolimetrii, zgodnie z tym, co przedstawiono powyżej, może posłużyć tetrastych *Люди! Утопим вражду...*:

Люди! Утопим вражду в солнечном свете!
В плаще мнимых звезд ходят — я жду —
Смелых замыслов дети,
Смелых разумов сын⁴¹.

Już w pierwszym wersie można z łatwością zauważyć metrum daktyliczne, które jednak zakłócone zostaje przez akcent na ósmej i dziewiątej sylabie. Powstaje wówczas charakterystyczny spondej, który znacząco zakłóca daktyliczny rytm. W kolejnym wersie takie spondeje pojawiają się dwukrotnie, co zupełnie uniemożliwia odnalezienie jakiegokolwiek śladu sylabotoniki, której echa brzmiały we wcześniejszej linijce. Tu jednak właśnie należy zwrócić uwagę na inną zależność – mianowicie w każdym z wersów pojawia się równa liczba akcentów (5), a ponieważ przestrzenie między iktami (sylabami akcentowanymi) nie przekraczają dwóch, możemy mówić o pięcioiktowym dolniku. Z kolei dwa kolejne wersy zaskakują regularnością stóp, a więc naprzemiennością trocheju i daktyla w trzecim wersie i podobnego układu w wersie czwartym z kataleksą w klauzuli. Ten krótki utwór jest świetnym przykładem harmonijnego łączenia dwóch systemów metrycznych, które tworzą rytm, przeplatający się w naturalny sposób z wierszem składniowym.

Jeżeli z kolei chodzi o przykłady wyżej opisanej heterometrii, która czasem przekształca się w swój szerszy semantycznie odpowiednik – heteromorfę, to można je zaobserwować między innymi na przykładzie poematu *Лесная дева*. Jest to utwór pisany wierszem stychicznym, bez podziału na strofy, co uniemożli-

⁴⁰ Zob. *ibid.*, s. 150.

⁴¹ В. Хлебников, *Люди! Утопим вражду...* [w:] *Велимир Хлебников. Творения...*, s. 133.

wia wyraźne rozczłonkowanie na tak charakterystyczne dla mikropolimetrii czterowersze:

Когда лесной стремится уж
Вдоль зарослей реки,
По лесу виден смутный муж
С лицом печали и тоски.
Брови приподнятый печальный угол...
И он изгибом тонких рук
Берет свирели ствол (широк и кругол)
И издает тоскливый звук.
Предтечею утех дрожит цевница,
Воздушных дел покорная прислуга.
На зов спешит певца подруга —
Золотокудрая девица.
Пылает взоров синих колос,
Звучит ручьем волшебным голос!
И персей белизна струится до ступеней,
Как водопад прекрасных гор.
Кругом собор растений,
Сияющий собор.
Над нею неба лучезарная дуга,
Уступами стоят утесы;
Ее блестящая нога
Закутана в златые косы⁴².

Na przestrzeni tego obszernego fragmentu można zaobserwować wyraźnie dominujące metrum sylabotoniczne, ze znaczącą przewagą jambu, najczęściej, choć nie zawsze, czterostopowego. Jednak po dokładniejszej analizie można zauważyć, że poszczególne wersy są bardzo zróżnicowane pod względem długości, przy czym z reguły w każdym z nich, z zachowaniem szczątkowego metrum jambicznego, zachowują się również po cztery sylaby akcentowane. Jest to spowodowane faktem, iż w wielu wersach opuszczany jest akcent na drugą, parzystą sylabę, w związku z czym pojawiają się liczne pirycheje, znacznie spowalniające dynamikę rytmu utworu. Równolegle do niewątpliwie wyczuwalnego metrum jambicznego układ taki budzi również skojarzenia związane z systemem tonicznym. Z reguły interwały pomiędzy akcentami nie przekraczają trzech sylab, co sprawia, że w poemacie tworzy się alternatywny rytm tonicznego wiersza taktowego. Dowodem na to są powtarzające się często po cztery akcenty w każdym wersie. Z kolei ostatnie trzy wersy w przytoczonym fragmencie już zupełnie jednoznacznie układają się w tak zwany тактовик, opisany powyżej. Niezwykle trudno dopatrzeć się w owych ostatnich trzech liniijkach równomiernego metrum sylabotonicznego, co oczywiście nie wyklucza obecności również w nich szczątkowych elementów jambu.

Jak widać futurystyczny wiersz wolny, jest zjawiskiem niezwykle niejednorodnym i trudnym do jednoznacznego zdefiniowania. Ma on wiele odsłon i prawie w każdej z nich zarówno całkowicie zrywa z symbolistyczną tendencją *vers*

⁴² В. Хлебников, *Лесная дева* [w:] Велимир Хлебников. Творения..., s. 193.

libre, jak i paradoksalnie dąży do jej kontynuacji. Przeplatające się kubistyczne motywy łączenia miar, które tak dobrze wpisują się w teoretyczne koncepcje futurystyczne z jednej strony oraz płynne lub czasem tworzące równoległy, alternatywny rytm układy polimeryczne z drugiej – nadają utworom niezwyklej semantycznej głębi, która przecież sama w sobie ściśle związana jest z naturą wiersza wolnego. To tu bowiem właśnie, w pogłębianiu znaczenia, kryje się motywacja odejścia od tradycyjnych schematów rytmizacji poezji.

Bibliografia

Źródła polskojęzyczne

- Chrzastowska B., Wysłouch S., *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987.
 Jarosiński Z., *Postacie poezji*, Warszawa 1985.
 Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatara M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1978.
 Pomorski A., *Weligim Chlebnikow. Poezje wybrane*, Warszawa 1982.
 Zaworska H., *Antologia polskiego futuryzmu*, Wrocław 1978.

Źródła obcojęzyczne

- Біла А. (red.), *Михайль Семенко. Вибрані твори*, Київ 2010.
 Белый А., Лирика и эксперимент [w:] В. Щукин (red.), *Русская наука о литературе 1856–1917*, Kraków 1992.
 Бёмиг М., *Время в пространстве: Хлебников и “философия гиперпространства”* [w:] Р. Дуганов (red.), *Вестник Общества Велимира Хлебникова*, Москва 1996.
 Гаспаров М., Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях, Москва 1993.
 Корчагин К., *Гетерометрия и полиметрия Велимира Хлебникова* [w:] Н.А. Фатеева (red.), *Язык как медиатор между знанием и искусством, Сборник докладов Международного научного семинара*, Москва 2009.
 Поляков М. (red.), *Велимир Хлебников. Творения*, Москва 1986.
 Терёхина В., Зименков А., *Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания*, Москва 1999.
 Якобсон Р., *Из мелких вещей Велимира Хлебникова* [w:] М. Гаспаров (red.), *Работы по поэтике*, Москва 1987.

Źródła internetowe

- <http://slovardalja.net/word.php?wordid=38505> (dostęp: 07.05.2016).